

¿Qué pasa todavía con “Eva de la Argentina”? Contando una vez más la vida de Eva Perón entre historiografía, política y cultura popular

Valeria Grinberg Pla

En el 2011, con el filme *Eva de la Argentina*, María Seoane¹ propone una nueva versión de la vida de Eva Perón, que viene a sumarse a la larga lista de biografías (de corte histórico, periodístico o literario) en formato tanto textual como cinematográfico que sucedieron a la publicación de *La razón de mi vida*, su autobiografía, en septiembre de 1951.

En efecto, por más de medio siglo, intelectuales, políticos, artistas e historiadores han intervenido en el debate sobre la identidad argentina y el destino político del país a partir de las más diversas interpretaciones de Eva Perón, en las que su cuerpo se ha convertido literalmente en un botín de guerra, espacio privilegiado en el cual negociar la identidad nacional. Por eso, la cuestión que quiero abordar con respecto a este nuevo filme de Seoane es la siguiente: ¿cómo se posiciona *Eva de la Argentina* con respecto a las narrativas textuales y audiovisuales ya existentes sobre su persona en este campo de batalla por determinar su significado y apropiarse de su legado? Y, en particular, ¿qué aporta la estética del dibujo animado a los saberes que circulan sobre Eva Perón? Para poder responder a estas preguntas, me permito comenzar con un recorrido crítico de sus representaciones así como de las estrategias discursivas que las determinan.²

1 La directora y guionista María Seoane es conocida sobre todo por su crónica *La noche de los lápices* (1986), en la que se basa la película del mismo nombre.

2 Lo que presento a continuación es una síntesis ampliada y actualizada de las conclusiones de mi estudio *Eva Perón: cuerpo-género-nación* (2013).

De santa a puta y de revolucionaria a Bella Durmiente: breve panorama de las representaciones de Eva Perón

Aunque la cantidad de obras que negocian discursivamente la identidad argentina a partir de interpretaciones de Eva Perón es prácticamente inabarcable, es posible identificar propuestas clave, ya sea por su amplia difusión, como por su repercusión intertextual e intermediática. Una de ellas, por ambos motivos, es su ya mencionada autobiografía, *La razón de mi vida*. El aporte fundamental de este texto consiste en afianzar en la memoria cultural su representación como madre de la nación, cuya acción política se origina en el amor por Perón y por el pueblo, ambos basados en un sentimiento de “indignación frente a la injusticia” (Perón 1951: 16).

En el registro cinematográfico, dos documentales, ambos producidos por encargo de la Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación en 1952 con motivo de su fallecimiento el 26 de julio de ese año, marcan el inicio de la filmografía sobre su persona: *Y la Argentina detuvo su corazón*, dirigida por Edward Cronjager y filmada en *technicolor* (lo que fue una novedad para la época), y la más tradicional *¡Eva Perón inmortal!* de Luis César Amadori, filmada en blanco y negro. Producciones cinematográficas posteriores, a su vez, han incorporado —como material documental de archivo— sobre todo las tomas de *¡Eva Perón inmortal!*, en las que la cámara capta interminables filas de personas asistiendo a su velorio. El tono intimista de la autobiografía contrasta de manera significativa con el carácter monumental de las imágenes de los funerales de Eva Perón proyectadas en ambas películas. En efecto, si bien los narradores en *off* de ambos documentales retoman la retórica místico-religiosa de *La razón de mi vida*, la superabundancia de sentimentalismo que se desprende de sus palabras se encuentra en flagrante contraste con la frialdad de los encuadres, que en lugar de revelar la congoja de las multitudes, nos presentan filas inacabables de seres disciplinados e incólumes.

Ahora bien, la retórica místico-religiosa inscribe a Eva Perón en el debate sobre la nación argentina. Es más, es a partir de esta retórica que el peronismo logra su aceptación social en una época en la cual una mujer joven (que además era pobre, ilegítima e “inculta”) no hubiera podido obtener un lugar en la vida política del país. Dado que la irrupción de Eva Perón en la escena pública coincide con la entrada de las masas en la política nacional, es posible comprender por qué su cuerpo sublimado como

mártir-santa-madre es la alegoría de una nación que recién con el discurso oficial del primer peronismo es aceptada socialmente.³

La alegoría de lo nacional como familia articulada por esta retórica, en la que el matrimonio de los Perón ocupa el lugar de los padres protectores, está marcada, además, por una concepción paternalista y autoritaria de la política, que transfiere a dicho espacio las reglas del juego y los valores de la familia tradicional y cristiana.⁴ Por último, la muerte temprana de la líder más carismática del peronismo es interpretada como el máximo exponente de su entrega desinteresada: según la mística creada por el discurso oficial del peronismo a partir de 1951, el cáncer y su renuncia a la vicepresidencia son parte de un destino divino y patriótico a la vez. La muerte temprana confirma finalmente la autenticidad del sacrificio, validando al mismo tiempo el discurso político que produce su imagen de mártir. Otro ejemplo emblemático de esta tendencia es la biografía *Mi hermana Evita* (1971) de Erminia Duarte y, más recientemente, *El Evangelio de Evita* (2003) de Carlos Balmaceda.

Al mismo tiempo, un sinnúmero de otras biografías, también en todos los formatos imaginables, la ha retratado como una trepadora arribista que supo usar su cuerpo para doblegar la voluntad de Perón y por extensión la de todos los hombres de la Argentina, desde una retórica de lo secular que percibe el cuerpo femenino, bastardo e iletrado de Eva Perón como amenaza. El texto canónico de esta tendencia es *Eva Perón. La mujer del látigo* de Mary Main (publicado en 1952 en inglés bajo el título: *Evita. The Woman with the Whip*; la versión en español es de 1955). Ejemplos

3 Aquí hago referencia a la reconfiguración del imaginario de lo nacional a partir del empoderamiento y consecuente visibilidad de los sectores populares, producto de la llegada del peronismo al poder. Históricamente, la base política del peronismo fueron los despectivamente llamados “cabecitas negras”, es decir, la población mestiza, pobre, rural, con bajos niveles de educación formal, que había migrado a la ciudad de Buenos Aires en busca de trabajo a consecuencia de la crisis de los años treinta. Este amplio grupo social adquiere su ciudadanía política de la mano del peronismo, lo cual a su vez implicó un replanteamiento de lo argentino (anteriormente definido como blanco, europeo, es decir “civilizado” en el sentido sarmientino del término, y vinculado a la tenencia de la tierra —no al trabajo—). Esta es la nación bastarda representada alegóricamente por Eva Perón.

4 En este contexto es interesante señalar lo siguiente: varios afiches publicitarios que circularon en Argentina en 2013 consisten en un fotomontaje de una toma ya clásica de Juan Perón abrazando a Eva y una foto de Néstor Kirchner abrazando a Cristina Fernández, lo cual —evidentemente— reafirma la idea de que estos últimos son los nuevos padres de la nación, en la tradición establecida por la retórica místico-religiosa del primer peronismo.

cinematográficos de esta tendencia son la película argumental *Evita* (1996) de Alan Parker, basada en la ópera-rock homónima de Tim Rice y Andrew Lloyd Webber, y el documental *Evita. The Documentary* (2007) de Eduardo Montes-Bradley.

La retórica de lo secular se constituye como claro contradiscurso de la retórica místico-religiosa, por lo que reduce a Eva Perón a su cuerpo, al cual niega toda intención política. En una palabra, mientras la retórica místico-religiosa sublima por completo lo corporal, para perfilarla como mártir-santa o madre abnegada de la nación argentina, la retórica de lo secular tiende a exacerbar una corporalidad abyecta y amenazante a través del motivo de la puta con el objeto de demostrar que Eva buscaba doblegar a Juan Perón, en una metonimia de su sed de control sobre toda la nación. De este modo, la retórica de lo secular opone al relato del sacrificio por los otros el relato de la entrega del cuerpo a cambio de poder. En muchos de esos textos, “esa mujer” será innombrable como si la sola mención de su nombre pudiera desatar la fuerza reprimida de la Argentina bárbara con la cual es asociada.

Si bien la primera biografía de Eva Perón determinada por la retórica secular es la ya mencionada *Eva Perón. La mujer del látigo* de Mary Main, este texto, junto a todos los que le siguen, incorpora el discurso oral de corte antiperonista de ciertos grupos sociales, fundamentalmente los círculos militares y la clase alta, que no toleraban la intromisión del cuerpo de una mujer joven, pobre y casi sin educación formal en el ámbito masculino del poder político y habían puesto a circular innumerables chismes y supuestas anécdotas tendientes a demostrar que Eva era puta. Por cierto, y de modo perturbadoramente significativo, la retórica de lo secular tiene su auge entre fines de los años setenta y comienzos de los ochenta, durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). No por casualidad, la mayoría de los textos fueron publicados fuera de la Argentina en donde, sobre todo en los primeros años de la dictadura, el peronismo fue tabú. Tampoco sorprende que las visiones más negativas de Eva Perón provenían de los Estados Unidos o del Reino Unido, potencias ambas que se opusieron a la política de Perón y en torno a las cuales se nucleó gran parte de la oposición. Me refiero, por ejemplo, a *Evita: First Lady: A Biography of Eva Peron* (1978) de John Barnes, el libro *Eva Peron* de George Bruce (publicado en Londres en 1970, la traducción al español, bajo el título *La Evita de los “descamisados”*, es nada menos que de 1976) y *The Return of Eva Peron with The Killings in Trinidad* de Vidiadhar Naipaul (1980), así como

también la mundialmente conocida ópera-rock *Evita* (1976, 1978, 1979) de Tim Rice y Andrew Lloyd Webber. Todos ellos se basan de manera más o menos explícita en la biografía de Mary Main.

No obstante, tres escritores argentinos –Copi (1969), Néstor Perlongher (1983) y José Pablo Feinmann (1999)– retoman el motivo de la puta como representación certera de Eva Perón no para desmentirlo con un contradiscurso que establezca su santidad, sino para develar la violencia de la norma patriarcal en la que se asienta la condena de su sexualidad. Como dice el personaje Jamandreu en la película *Eva Perón* dirigida por Juan Carlos Desanzo (y con guión de Feinmann): es precisamente su condición de mujer, pobre y puta, lo que la convierte en alegoría de la Argentina postergada. Esta película, que se estrenó en 1996, en plena época menemista, narra la vida de Eva Perón para proponer por su intermedio una definición del peronismo como movimiento revolucionario de masas, de modo que Feinmann y Desanzo ponen en cuestión la resignificación del peronismo llevada a cabo por el entonces presidente Carlos Menem. Consecuentemente, el filme se alinea con muchas de las reinterpretaciones características de finales de los años sesenta las cuales se inscriben en el discurso latinoamericano de liberación nacional y están claramente determinadas por una retórica revolucionaria. En efecto, la relectura del peronismo desde la izquierda implicó –entre otras operaciones ideológicas– una apropiación, transformación mediante, de la figura de Eva Perón. Así, como señalan Paola Cortés Rocca y Martín Kohan, los montoneros (la juventud revolucionaria peronista) recurren a ella en sus discursos políticos como símbolo de combatividad popular:

[L]a figura verdaderamente revolucionaria dentro del primer gobierno peronista, emblema por lo tanto, de lo que pretendía ser el peronismo de izquierda, Evita habría de resucitar con la realización del proyecto transformador que impulsaban los montoneros. Aquel cruce de consignas [...] –por un lado, “Si Evita viviera, sería montonera”; por el otro sin cláusulas condicionales “Evita vive”– hablaba de una Evita que volvía a la vida, pero volvía a la vida en tanto que montonera. Es la Evita de camisa y pelo al viento: la que perdió el rodete y el trajecito sastre; es la evocada en la consigna: “Perón/Evita/la patria socialista” (Cortés Rocca/Kohan 1998: 104).

Tanto el estudio de Juan José Sebreli, *Eva Perón, ¿aventurera o militante?* (1966), como la biografía de Otelio Borroni y Roberto Vacca publicada en 1970 son sintomáticos de este cambio de paradigma hacia una retórica revolucionaria. A su vez, el poemario *Eva Perón en la hoguera* (1972)

de Leónidas Lamborghini constituye una expresión emblemática de esta retórica en el ámbito de la literatura. Más adelante, en el contexto de la reapertura democrática de 1983, resurgen las interpretaciones de Eva Perón como alegoría de la nación postergada e ineludible líder comprometida con la justicia social, con películas como *Evita: quién quiera oír que oiga* (1984) de Eduardo Mignogna. De manera similar, a partir de mediados de los años noventa, en el marco de las discusiones sobre el significado del peronismo agudizadas por las políticas neoliberales de Menem, Eva Perón fue puesta en escena para proponer una alternativa peronista revolucionaria, en películas como la ya mencionada *Eva Perón* de Desanzo y Feinmann.

Por último, la figura de la compañera Evita volvió a cobrar relevancia para los movimientos sociales de izquierda a partir de la crisis del 2001. Un buen ejemplo de su prominencia puede verse en la creación, en el año 2003, del Movimiento Evita.⁵ Otro ejemplo altamente significativo lo constituye la inauguración, el 26 de julio de 2011, de un retrato gigante del rostro de Eva Perón (diseñado por Daniel Santoro y Alejandro Marmo), en la fachada del edificio del Ministerio de Desarrollo Social, situado en pleno centro de Buenos Aires, por parte de la presidenta. En este acto, Cristina Kirchner no sólo asume su relación política con Eva Perón, sino que además reafirma la presencia de esta última en la iconografía de la ciudad.

Tanto el filme *Eva de la Argentina* como la cinta *Juan y Eva* de Paula de Luque, fueron estrenados el mismo año, en el 2011, es decir a diez años de la crisis del 2001. Ambos participan con su propuesta de esta nueva ola de la retórica revolucionaria para la cual el nombre y el rostro, la voz y la acción de Eva Perón siguen siendo alegoría prometedora de una nación deseada y otra vez posible.

La imagen revolucionaria de Eva Perón está anclada en una concepción de género que asocia lo masculino con lo racional y lo femenino con

5 “**Los argentinos hemos sufrido muchos años de oscuridad, injusticia social y dependencia económica.** Muchos años de neoliberalismo que sumieron a nuestro país en el peor de los infiernos. El Pueblo en la calle dijo basta en aquel 20 de diciembre. Así empezó el principio del fin de esa larga y nefasta noche de la historia. Un nuevo sol empezó a asomar el 25 de mayo del 2003. [...] El movimiento que soñamos debe ser capaz de ser síntesis de las luchas de resistencia al modelo neoliberal y las construcciones políticas que no claudicaron en las banderas históricas [...] en un proyecto nacional de liberación. Hemos pensado en ponerle un nombre a esta voluntad política que es a su vez una gran convocatoria: **MOVIMIENTO EVITA**” (Movimiento Evita, s.f.; negritas y mayúsculas en el original).

lo intuitivo, la naturaleza, los afectos. Es a partir de esta concepción binaria y simplista de los géneros que el carácter revolucionario que le atribuyen, se expresa por su apasionamiento por la causa de Perón y la justicia social. La Eva Perón revolucionaria es una rebelde nata, motor que impulsa a todo el movimiento peronista. Desde esta retórica, su renuncia a la candidatura a la vicepresidencia es vista de dos maneras: o bien como imposición de Juan Perón, quien no compartía sus ideas revolucionarias (es la postura de José Pablo Feinmann, evidente en su ya mencionado guión, y de Alicia Dujovne Ortiz en *Eva Perón: La biografía* [1996]), o bien como condición necesaria para poder ejercer su poder libre y espontáneamente, sin ataduras burocráticas (es la perspectiva de *Eva Perón en la hoguera* de Lamborghini y de *La mujer argentina antes y después de Eva Perón* (1975) de Abeijón y Lafauci).

Finalmente, numerosas representaciones de Eva Perón recurren a la retórica del cuento de hadas. La vertiente cándida de esta retórica propone ver su vida como una repetición de la historia de la Cenicienta, quitándole todo peso político a sus acciones, y recubriendo su cuerpo con un manto de infantilidad. Es interesante constatar que esta retórica maravillosa aparece ya parcialmente en textos como *La razón de mi vida*, en los que la imagen de la santa-madre de la nación coincide a veces con la del hada protectora, cuyo “día maravilloso” fue aquel en el que conociera a Juan Perón. La romantización del encuentro de ambos a través de una narrativa que hace girar la vida de Eva Perón en torno a su ascenso social a partir de la relación entre ambos, es articulada de manera simplista en la ópera-rock *Evita* y en su contraparte cinematográfica, como variante argentina y latinoamericana de la historia “universal” de la Cenicienta. Así lo expresa en pocas palabras la letra del tema “High Flying, Adored”: “local girl makes good, weds famous man” (Rice/Lloyd Webber 1977: 37). El filme de Paula de Luque, *Juan y Eva*, apuesta precisamente a desestabilizar esta narrativa por lo que reescribe la historia de amor con el objeto de politizarla.

A través de la vertiente perversa de la retórica del cuento de hadas, en cambio, el cuerpo de Eva Perón es apropiado desde una mirada heterosexual masculina en la que el deseo de poseer a la mujer y dominar la nación son fácilmente intercambiables. La figura de la Bella Durmiente y de Blancanieves permiten dar forma a estas fantasías necrofilicas con Eva Perón. Como plantea Andrés Avellaneda en “Evita: cuerpo y cadáver de la literatura”: “mientras las escrituras literarias que invocan al cuerpo vivo (Copi, Perlongher) conciben a Eva Perón como un artefacto discursivo

desde el que [...] pensar (políticamente) el texto [...] de la sociedad argentina” (2002: 119), los textos literarios que la inscriben en el imaginario como cadáver hurgan en su cuerpo muerto, para clausurar el país bastardo que representa (es lo que hace, por ejemplo, Borges en su cuento “El simulacro” (1960)) o como reflexión sobre los despojos del peronismo y de la nación. En mi opinión, el otro elemento perturbador que también aparece en estas narrativas es un discurso libidinal en donde el poder político y la potencia sexual, lo literal y lo figurado se repliegan y condensan en un sólo deseo: el de poseer, controlar y domesticar a Eva Perón. Entre las narrativas obsesionadas con su cadáver destacan los cuentos “Esa mujer” (1965) de Rodolfo Walsh y “El único privilegiado” (1991) de Rodrigo Fresán así como el filme *Evita. La tumba sin paz* (1997) de Tristán Bauer y Miguel Bonasso. Al delinear la imagen de Eva Perón siguiendo los preceptos que definen a la Bella Durmiente o a Blancanieves, además de transformarla en una hermosa e inocente princesa víctima de una injusticia, se genera la expectativa de su renacimiento maravilloso o, al menos, literario. Así, los relatos que narran el peregrinaje de su cadáver o alguna de sus etapas proponen alegorías del devenir incierto de la nación a manos de los militares. En estas escrituras, poseer el cuerpo significa no sólo controlar o domesticar a la figura histórica, sino también apropiarse del legado del peronismo y con él del destino de toda la nación, cuya cifra sobreescribe el cadáver. Esa Eva Perón, que en la novela *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez se resiste a ser sólo un cuerpo inerte, tanto en los cuentos de Fresán y Walsh como en las memorias de Pedro Ara (1974) (el patólogo que la embalsamó) es botín de guerra a merced de una mirada heterosexual masculina que proyecta sus fantasías de redención, dominio o placer por medio de un discurso ambiguo que no distingue entre lo privado y lo público, lo personal y lo nacional.

Como explico más adelante, en *Eva de la Argentina*, María Seoane incluye, a través del recurso a una estética policial negra, un recorrido crítico por esta apropiación del cuerpo muerto de Eva Perón, condenando a los autores intelectuales y materiales del mismo, y reivindicando a su vez el proyecto de recuperación del cuerpo robado emprendido por Rodolfo Walsh en “Esa mujer”.

Un nuevo aporte a la retórica revolucionaria desde la estética del cómic: *Eva de la Argentina*

En efecto, no es casual, aunque sí novedosa, la decisión de Seoane de narrar la biografía de Eva Perón desde la perspectiva del escritor y activista político desaparecido por la última dictadura militar Rodolfo Walsh, autor del ya mencionado cuento “Esa mujer”, de la crónica policial *Operación masacre* (1957), y de la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, escrita y circulada clandestinamente el 24 de marzo de 1977, con motivo del primer aniversario del golpe de Estado del año anterior. La narración tiene lugar específicamente en el transcurso del año que va del golpe de 1976 al secuestro del propio Walsh, ocurrido un día después de la difusión de la “Carta abierta”. Al contar la historia de Eva Perón desde la perspectiva imaginada de un intelectual y militante ejemplar, que participó con su obra política, periodística y literaria en la resignificación del peronismo como movimiento revolucionario de masas, *Eva de la Argentina* contribuye a reafirmar la imagen de ésta como motor, guía e inspiración del mismo. La rememoración que hace Walsh de la vida y muerte de Eva Perón, a la luz de las causas que despertaron su interés por ella y el peronismo, constituye entonces el hilo conductor, de modo que la puesta en escena del personaje Rodolfo Walsh es una pieza clave del engranaje de la retórica revolucionaria que determina la película. Tanto Walsh como todos los otros personajes son dibujos animados. Más allá de la novedad estética que esto representa, es muy interesante desde la intencionalidad política del filme. En efecto, el recurso a la historieta, formato por excelencia de la cultura popular, va de la mano de la imagen del peronismo como movimiento popular de masas⁶.

La trayectoria escritural y política de Walsh justifica no sólo la inserción temática de Eva Perón en el contexto de la última dictadura militar, sino también, a nivel formal, el uso de una estrategia narrativa de carácter docuficcional.⁷ En efecto, Rodolfo Walsh fue uno de los primeros autores latinoamericanos en experimentar con la combinación de la crónica periodística y el género policial a fin de confrontar al Estado con sus crímenes, en su ya clásico *Operación masacre*, en el cual denuncia los fusilamientos

6 Véase sobre el tema el artículo de Karen Genschow en esta publicación.

7 Por docuficción entiendo una forma híbrida que combina modos de representación ficcionales y no ficcionales, la cual —como explican Christian von Tschilschke y Dagmar Schmelzer— “supera barreras mediáticas y de género [entrecruzando] elementos, técnicas y estrategias documentales y ficcionales” (2010: 16).

ilegales ocurridos en 1956 en la localidad de José León Suárez, en la provincia de Buenos Aires (Close 2008: 95; Padura 2000: 136).

En el caso concreto de *Eva de la Argentina*, este entrecruzamiento entre ficción y documentación incluye estrategias de y referencias a múltiples géneros y medios. Tanto por su temática como por su enfoque, el filme participa del cine histórico y de la memoria, ambos docuficcionales por definición. Por su recurso al cine de animación con el objeto de proponer una nueva narrativa audiovisual de Eva Perón anclada en la cultura popular, *Eva de la Argentina* incursiona además en la historieta y el dibujo animado,⁸ vinculando su narrativa a la iconografía peronista de los años cincuenta y a la *pulp fiction*, con un énfasis en la estética del género negro. Este formato permite articular un relato de la vida de Eva Perón en el cual reverbera una pedagogía de la Historia entendida como acercamiento a la sensibilidad popular. En una palabra, la estética del dibujo animado conjuga el gesto didáctico con la búsqueda de una relación de afinidad entre forma y contenido, ambos definidos como ‘populares’, tanto en lo cultural como en lo político.

La primera imagen del filme, un fondo negro en el que una máquina invisible de escribir teclea la dedicatoria a Francisco Solano López y Rodolfo Walsh mientras escuchamos el sonido de un tren acercándose, establece desde el comienzo la filiación de la propuesta en la historieta y la crónica policial, la escritura de denuncia y el compromiso político. Y así como Rodolfo Walsh es convertido en personaje y narrador de la historia de Eva Perón, los dibujos a través de los cuales se narra su historia son obra de Francisco Solano López, quien fuera el primer ilustrador de *El Eternauta*, la mítica historieta creada por Héctor Oesterheld.

Finalmente, la película incluye imágenes y grabaciones de archivo, que recorren los hitos de la vida pública de Eva Perón: desde las primeras planas de revistas como *Sintonía*, *Guión* o *Cine argentino*, y los fotogramas de sus apariciones en *La cabalgata del circo* y de otras actuaciones, hasta las imágenes del velorio, pasando por sus discursos políticos e intervenciones en actos públicos de campaña o gobierno. Todos estos documentos constituyen la base explícita de datos preexistentes al nuevo relato de la vida de Eva Perón con el que opera *Eva de la Argentina*. En tanto documentos ampliamente circulados en múltiples ocasiones, se trata de textos recono-

8 Holy Cowl es el director de animación en 2D y Sergio Fernández el director de animación en 3D.

cibles por todos los argentinos (y por muchos otros espectadores también familiarizados con el artefacto cultural Eva Perón) cuya integración en la secuencia narrativa animada cumple precisamente la función de validarla. Esto se debe, obviamente, al pacto de lectura que adjudica veracidad a toda fuente documental que haya superado el requisito de falsificación.

Al mismo tiempo, el reconocimiento colectivo e intersubjetivo de las imágenes documentales incorporadas en *Eva de la Argentina* como auténticas reafirma la validez de toda la secuencia narrativa propuesta por la película. Si las fuentes documentales tienen por objeto autenticar la interpretación de Eva Perón que este filme propone, las imágenes animadas son las que indican cómo debemos interpretar el acervo compartido de datos sobre su vida que el filme circula. Un ejemplo claro de esta estrategia puede verse en la secuencia narrativa sobre su etapa actoral, en la cual la estética del *film noir* sirve para articular una revisión feminista sobre las desiguales relaciones de poder en el mundo del espectáculo.

Mientras vemos imágenes de Eva, obligada a exponer su cuerpo a la mirada lasciva de los hombres del espectáculo, y a contrapelo de la alegre música de fondo (acordes de jazz que evocan el supuesto goce de la vida ligera de la noche), el narrador Walsh comenta:

Eva nunca hablará de los tiempos de la miseria, de la promiscuidad, y cierta humillación de sus primeros años en Buenos Aires. La llenaba de orgullo ser una mujer de pueblo pero también de rebeldía. Eran tiempos oscuros, repito, pero ella quería ser actriz. Tiempos en que muchos empresarios solían acusar a las debutantes. Un mundo mezquino de toma y daca en donde el poder se ejercía sobre los cuerpos más frágiles y el éxito no siempre tenía que ver con dotes actorales (Seoane 2011: 9'22"-10'23").

La secuencia narrativa propone un contraste entre la fragilidad de la joven Eva y la voracidad de los hombres en el poder: a ella se la muestra extremadamente delgada sobre un escenario, de ellos se ven los corpachones sólidos y sobre todo sus caras de facciones toscas, en las que es evidente el deseo. Y es sobre todo por medio de *close ups* de los labios levemente entreabiertos de uno de los empresarios, enfocados en la boquita pintada de rojo de ella, que se articula metonímicamente la lógica de abuso (sexual, de poder) a la que se refiere Walsh en el parlamento arriba citado.



Figura 1: Secuencia narrativa que pone en evidencia la voracidad y lascivia de los empresarios frente a la joven Eva.

En las escenas que acabo de describir ocurre lo que en toda narración histórica: a través del ordenamiento de los hechos (y los documentos) en una trama que les da sentido y produce una secuencia narrativa determinada, es que se crea el significado atribuido a los hechos del pasado, en este caso, vida y obra de Eva Perón.⁹

⁹ Según Hayden White (1990: 26), por sí mismos, los eventos históricos carecen de significado y es la narrativización de los mismos (por medio del argumento y de los tropos del discurso), la que les otorga una dimensión moral.

Mientras el filme de Desanzo y Feinmann construye su interpretación de la misma como figura revolucionaria a partir de una secuencia narrativa que se inicia en la campaña para su candidatura a la vicepresidencia en 1951, ordenando todos sus actos desde esta intencionalidad política, María Seoane –por el contrario– repite el esquema narrativo convencional que subyace a la mayoría de las narraciones sobre la vida de Eva Perón, el cual se inicia con una infancia de privaciones y hace hincapié en el impacto de la muerte del padre. En efecto, este relato enfatiza el trauma de la pobreza y la pérdida del padre, agudizada de manera singular por la humillación sufrida durante el velorio de este debido a su condición de hija ilegítima. A partir de ahí, la retórica místico-religiosa desarrolla un relato que convierte esta temprana vejación en la primera etapa de su calvario, en tanto la retórica secular ve en ella la ofensa fundacional que despierta su inagotable sed de venganza.

También *Eva de la Argentina* comienza la historia de vida de su protagonista con la pérdida del padre, en una secuencia muda que precede a los títulos, y en cuya simbología se encuentra la clave de cómo interpretar el relato que sigue a continuación: la noticia de la muerte del padre, la llegada de Juana Ibarguren y sus hijos al velorio, el desdén de la familia legítima. Esta cadena de acontecimientos conduce al *close up* de la pequeña Eva frente al féretro del padre en el momento del último adiós. En esta secuencia, la expresión de su rostro pasa de la pena a la rabia, rabia que se vuelca en una mirada desafiante, dirigida al grupo familiar de los Duarte que los excluye y condena.

Es acá donde la animación atribuye una forma concreta al desprecio que reciben en ese momento Eva y su familia: la de un conjunto de cuervos que abandona el recinto del velatorio siguiendo a Doña Juana y a sus hijos. Los cuervos se ciernen, ominosos y amenazantes, sobre su cabeza, presagiando los ataques de los que será objeto a lo largo de su vida, pero también después de su muerte. No por casualidad, en un *fastforward* elíptico, son estos mismos cuervos los que acto seguido la persiguen, mientras corre desesperada por alcanzar el tren que le permitirá escapar de un Junín cuyas prácticas discriminatorias fueron ilustradas previamente en la escena del velorio. Estos cuervos de mal agüero van a reaparecer a lo largo de toda la película en momentos donde una amenaza se cierne sobre el cuerpo de Eva Perón, de Rodolfo Walsh o de todos los argentinos.

En suma, *Eva de la Argentina* repite el esquema narrativo más convencional, que gira en torno a esta primera vejación. Sin embargo, desde una

retórica revolucionaria, la reinterpreta como piedra fundamental de una genuina preocupación por la injusticia, en tanto se asienta en la experiencia de la estigmatización del propio cuerpo. Los cuervos, por su parte, símbolo de la Argentina despiadada que la condena, reaparecerán en aquellas escenas en las que la película alude a la oligarquía o a los militares al acecho.

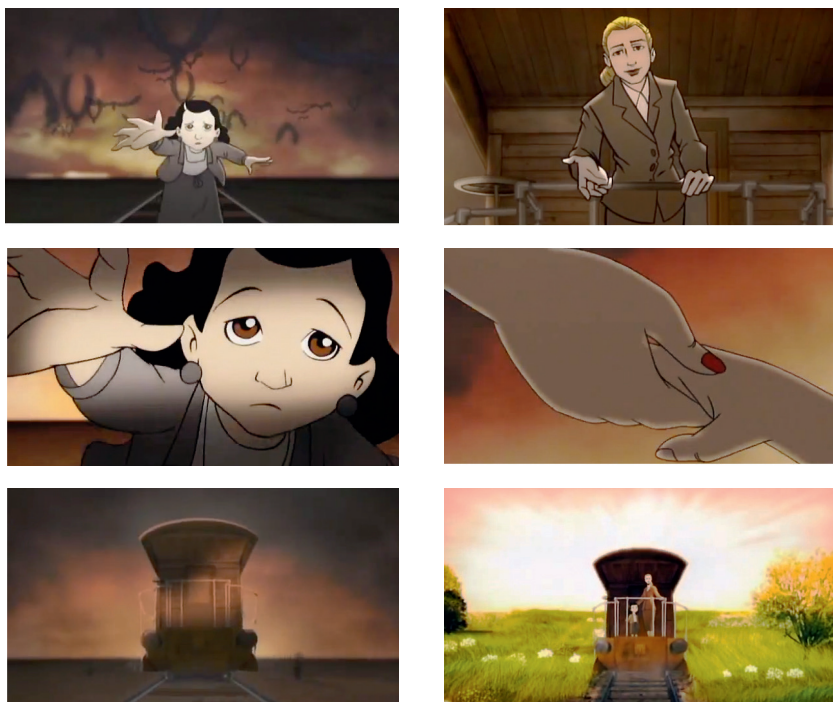


Figura 2: Muchacha idéntica a la Eva niña corre para alcanzar el tren y logra subirse gracias a la mano que le tiende Eva Perón.

Al mismo tiempo, la escena de Eva corriendo detrás del tren establece un diálogo explícito con el filme *Evita: quien quiera oír que oiga*, el cual también se inicia con una joven quien, como Eva, migra a Buenos Aires en busca de una vida mejor. Este viaje en tren, que marca la migración de la joven Eva hacia la capital, a su vez es duplicado, en ambas películas, en el viaje de otra muchacha que, al emprender un viaje similar en tren, sigue sus pasos tanto en el sentido literal, como en el político, lo que permite encauzar la narrativa en términos de una retórica revolucionaria según la

cual Eva Perón marca el camino a seguir para las nuevas generaciones. Así, en *Eva de la Argentina*, una joven muchacha idéntica a la Eva niña del comienzo del filme, y que como ella corre tratando de alcanzar el tren, constituye también la secuencia final del mismo. La única diferencia entre ambas escenas es que en la última la niña puede subirse al tren gracias a la ayuda de Eva Perón, quien, desde el último vagón, le tiende la mano.¹⁰

De este modo, la película de María Seoane, al igual que su predecesora *Evita: quien quiera oír que oiga*, tematiza abiertamente la necesidad de entender las experiencias políticas del pasado como condición básica para construir una Argentina verdadera y profundamente democrática. De ahí la importancia de narrar su vida desde la perspectiva de Rodolfo Walsh en 1976. De este modo, la necesidad de entender el significado social y político de Eva Perón se engarza con el planteamiento de un deber de memoria sobre la dictadura. En consecuencia, el discurso de la memoria no sólo atraviesa la película, sino que dictamina, además, el sentido que debemos atribuirle al secuestro del cadáver de Eva Perón después del golpe militar de 1955, como contraparte macabra y preludio del secuestro y asesinato de Rodolfo Walsh en particular y de todos los desaparecidos en general durante la dictadura militar que imperó en Argentina de 1976 a 1983. Cabe recordar que, en la película, Walsh comienza su relato contando el secuestro de Eva Perón y lo cierra contando su propio secuestro. Sus últimas palabras son:

¿La historia se olvida?, me pregunto una y otra vez. A Eva la enterraron a ocho metros de profundidad bajo una pesada lápida de acero. A mí me asesinaron, mi cuerpo nunca apareció, pero la historia no se olvida. No se olvida. Jamás se olvida (Seoane 2011: 57'52"-58'55").

Estas palabras —que no por casualidad anteceden la repetición transformada de la escena del tren, porque ahora vemos a otra niña que puede subir al tren gracias a la ayuda de Evita— plantean la existencia de una cultura del olvido contra la que es necesario resistir por medio de una política de la memoria de la que la película participa. Teniendo en cuenta que se estrena en el 2011, es decir en pleno auge de las políticas de memoria promovidas por el Estado nacional durante el gobierno de Néstor Kirchner

10 La importancia que la directora le adjudica a esa escena, y a “la posibilidad de subir al tren” como metáfora de superamiento personal y social es evidente en otra repetición previa de la escena inicial de Eva niña corriendo al tren, como recuerdo angustioso de Eva Perón antes de ser operada. Esta vez la secuencia se repite en clave pesadillesca, en blanco y negro. De más está decir que ella se despierta sin haber podido alcanzar el tren.

(2003-2007),¹¹ y articuladas con claridad en la reapertura de los juicios a los responsables a partir del 2003, me parece conveniente traer a colación la observación de Jacques Le Goff sobre el impacto de los estudios sobre la memoria colectiva en las sociedades contemporáneas, ya que describe de manera acertada el escenario de las batallas de la memoria en cuyo contexto *Eva de la Argentina* inscribe el legado de Eva Perón. Según Le Goff, la “memoria constituye un elemento esencial de [la] *identidad* individual o colectiva [...]”. Pero la memoria colectiva no es solamente un logro, sino también instrumento de poder y finalidad del gobierno” (1992: 135; mi traducción, cursivas en el original). Con su película sobre Eva Perón, María Seoane también contribuye al discurso de la memoria institucionalizado por Néstor y Cristina Kirchner, al tiempo que proclama la vigencia actual de un peronismo revolucionario encarnado en Eva Perón y Rodolfo Walsh.

Por qué Rodolfo Walsh: ética y estética de la película

Veamos ahora el modo en el cual el personaje de Walsh es introducido en la trama de la película. Como acabo de explicar, su introducción añade un sesgo particular a la retórica revolucionaria, al interpretar a Eva Perón en el contexto de la represión de los años setenta y, en consecuencia, incluirla en las batallas actuales por la memoria. Además, y a eso quiero referirme a continuación, utilizar a Walsh justifica el recurso al género negro para representar críticamente las múltiples intervenciones de los militares (por medio de golpes de Estado y secuestros) en el cuerpo de la nación, epítomas en el secuestro del cadáver de Eva Perón.

En primer lugar, los títulos de la película son presentados sobre una máquina de escribir, clara señal de que la historia va a ser contada no sólo desde la mirada, sino sobre todo desde la escritura de Walsh. En segundo lugar, inmediatamente después de los títulos, la narración salta a junio de 1976 para hacernos partícipes de la conversación del grupo de militares

11 Algunos ejemplos de políticas públicas de la memoria: en el año 2002, el congreso aprobó una ley declarando el 24 de marzo como día de la memoria y en el 2005 Néstor Kirchner lo convierte en día no laborable; el 24 de marzo de 2004 Kirchner ordenó descolgar los retratos de Videla y Bignone del Colegio Militar; en el año 2007, y a instancia de Kirchner, se creó el Ente Público Interjurisdiccional Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos en el predio de la ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), el cual había funcionado durante la dictadura como centro clandestino de detención.

que planea trasladar el cadáver de Eva Perón, el cual se encuentra en la residencia presidencial de Olivos. Este es el punto en el que escuchamos por primera vez la voz del personaje Rodolfo Walsh, dictaminando: “veinte años después de haber robado su cadáver por primera vez, los dictadores volvían a discutir qué hacer con ella” (Seoane 2011: 1h 03’ 19”). En este comentario, la apropiación ilegítima del cuerpo muerto de Eva es alegoría evidente de la usurpación del cuerpo de la nación. No por casualidad, en esta escena reaparecen los cuervos, aquellos mismos cuervos a causa de los cuales la pequeña Eva se viera obligada a dejar su pueblo natal.



Figura 3: Primer plano del perfil de Walsh sobre fondo documental del golpe de Estado; contrapicado de Walsh saliendo de su casa; detalle de los lentes rotos de Walsh junto a su cuaderno en el que se ve una foto de Evita.

A partir de ahí, *Eva de la Argentina* se vale del potencial crítico de la estética del cine negro para representar críticamente la violencia que los militares imprimen tanto sobre el cuerpo de Eva Perón como sobre el de la nación. El realismo descarnado característico de la estética negra se expresa cinematográficamente a través de ángulos inusuales (que denotan poder o impotencia), claroscuros inquietantes y primeros planos chocantes. Es más, por medio de los dibujos animados, los encuadres y la iluminación clásicos del género son reinterpretados en clave hiperrealista. Esta estética policial negra permite articular una perspectiva crítica con respecto a las narrativas que despliegan fantasías necrofílicas de posesión del cuerpo muerto de Eva Perón y, por su intermedio, del de la nación. Al retomar los relatos sobre el secuestro y peregrinaje del cadáver para proyectarlos sobre la pantalla en clave policial dura, *Eva de la Argentina* interpreta el repetido violentamiento del cuerpo de Eva Perón como alegoría del violentamiento de la nación que tuvo lugar durante la última dictadura militar y, como en tantos otros neopoliciales latinoamericanos contemporáneos, el Estado es el verdadero criminal, mientras un periodista asume el rol del detective (Close 2006: 151).

Si la novela y el cine negros se definen por una poética violenta y desencantada, es evidente que en *Eva de la Argentina*, el violentamiento de los sujetos (ejemplarmente representados por Eva Perón y Rodolfo Walsh) no lleva al cinismo sino más bien a la búsqueda de un lenguaje comprometido con la memoria y la lucha por la justicia. Aquí también es evidente el paralelo intencional con las búsquedas reales de Rodolfo Walsh, quien se alejó de la escritura de cuentos policiales de enigma desligados de la realidad social, que había practicado en sus comienzos como escritor, para dedicarse al periodismo y a la crónica policial, en un intento de encontrar un lenguaje y una escritura acordes a su necesidad de intervenir en lo político (Aguilar 2007).

A su vez, el sentido de urgencia (del imperativo de justicia y memoria) que se desprende del hecho de que la película termine con el ominoso secuestro de Walsh es contrarrestado por partida doble: primero, por la afirmación categórica del personaje Walsh de que la verdad/la resistencia/la historia prevalecen frente a la mentira/la represión/el olvido y, segundo, por la esperanzadora imagen final de la niña que logra subir al tren con Eva Perón, repitiendo y continuando su lucha.

Sin duda, la elección de contar la historia de Eva Perón desde la perspectiva de Rodolfo Walsh, e incorporando sus temas, estrategias narrativas y preocupaciones políticas, constituye el aporte más innovador y radical de *Eva de la Argentina* a las representaciones de Eva Perón desde una retórica

revolucionaria. El elemento más conservador en la narrativa de este filme consiste, a su vez, en la reafirmación del idilio amoroso entre Juan y Eva Perón, junto a la subsecuente falta de cuestionamiento de los motivos que llevaron a Juan Perón a negarle a su esposa el apoyo para la candidatura a la vicepresidencia en 1951. Cabe aclarar, sin embargo, que Seoane sí se permite una tímida crítica al Perón del tercer y último gobierno, después de su regreso a la Argentina en 1973 y hasta su muerte en 1974.

Así, *Eva de la Argentina* reafirma la imagen de Eva y Juan Perón como padres de la patria, continuando con una de las líneas narrativas determinadas por la retórica místico-religiosa, y articulada de manera ejemplar en *La razón de mi vida*. Para ello se vale tanto de la iconografía del primer peronismo, como del acervo cultural hollywoodense. En efecto, una imagen emblemática de Eva y Juan Perón besándose ocupa un lugar central en la secuencia narrativa de la película. Lo interesante de dicha secuencia es que el beso que sella el amor entre Juan y Eva transita del espacio de la vida privada (representado por el beso con una puesta de sol de fondo) al espacio público de la política, cuando la romántica puesta de sol cede su lugar a la bandera Argentina como telón de fondo de la unión amorosa entre ambos.



Figura 4: El beso que sella el amor entre Juan y Eva transita del espacio de la vida privada (arriba) al espacio público de la política, cuando la romántica puesta de sol cede su lugar a la bandera Argentina como telón de fondo de la unión amorosa entre ambos (abajo).

Así como la película traza la trayectoria del personaje de Walsh, desde su desinterés por la política en el cuarenta y cinco hasta llegar a su compromiso con el peronismo revolucionario y los montoneros a mediados de los años sesenta, y pasando por sus etapas de aprendizaje registradas en textos como *Operación masacre* y “Esa mujer”, del mismo modo, *Eva de la Argentina* nos invita a iniciar nuestra propia trayectoria hacia el reconocimiento de Eva Perón como figura clave del peronismo, entendido como movimiento nacional comprometido con la justicia social. Es en este contexto que el filme establece una relación significativa entre el cadáver de Eva Perón, el cadáver de la nación, y los cadáveres de los desaparecidos, para postular la vigencia de Eva Perón como símbolo de la Argentina postergada y como su estandarte de lucha. Por último cabe destacar que el recurso al dibujo animado para reinterpretar la vida de Eva Perón en el marco del peronismo revolucionario y a la luz de la posterior represión militar es productivo porque acentúa la relevancia de las formas de la cultura popular para narrar de forma comprometida con su contenido la historia de los movimientos sociales populares de lucha y resistencia. Como es bien sabido, esta es una de las características fundamentales de la cultura popular en América Latina.

Referencias bibliográficas

- ABEIJÓN, Carlos/Jorge SANTOS LAFAUCI (1975): *La mujer argentina antes y después de Eva Perón*. Buenos Aires: Cuarto Mundo.
- AGUILAR, Gonzalo (2007): “Rodolfo Walsh, Beyond Literature”. En: *Review: Literature and Arts of the Americas* 40, 2, pp. 231-237.
- ARA, Pedro (1974): *El caso Eva Perón. Apuntes para la historia*. Madrid: CVS ediciones.
- AVELLANEDA, Andrés (2002): “Evita: cuerpo y cadáver de la literatura”. En: Navarro, Marysa (ed.): *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 101-141.
- BALMACEDA, Carlos (2003): *El Evangelio de Evita*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BARNES, John (1978): *Evita. First Lady. A Biography of Eva Perón*. New York: Grove Press.
- BORGES, Jorge Luis (1996): “El simulacro”. En: *Obras Completas: 1952-1972* (Tomo 2). Barcelona: Emecé, p. 167.
- BORRONI, Otelio/VACCA, Roberto (1970): *Eva Perón. La historia popular. Vida y milagros de nuestro pueblo*, 9. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BRUCE, George (1970): *Eva Peron*. London: Heron.

- (1976): *La Evita de los “descamisados” (Eva Perón)*. Prólogo y epílogo de José Guerrero Martín. Traducida del inglés por Lope Alberti. Barcelona: Ediciones Picazo.
- CLOSE, Glen S. (2006): “The Detective is Dead. Long Live the Novela Negra!”. En: Craig-Odders, Renée W./Collins, Jacky/Close, Glen S. (eds.): *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the “Género Negro” Tradition*. Jefferson: McFarland & Company, pp. 143-161.
- (2008): *Contemporary Hispanic Crime Fiction. A Transatlantic Discourse on Urban Violence*. New York: Palgrave Macmillan.
- COPÍ (Raúl Damonte) (1969): *Eva Perón*. Paris: Christian Burgois Éditeur.
- CORTÉS ROCCA, Paola/ KOHAN, Martín (1998): *Imágenes de vida, relatos de muerte: Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DUARTE, Erminda (1971): *Mi hermana Evita*. Buenos Aires: Centro de Estudios Eva Perón.
- DUJOVNE ORTIZ, Alicia (1996): *Eva Perón. La biografía*. Madrid: El País/Santillana.
- FEINMANN, José Pablo (1999): *Eva Perón* [guión cinematográfico]. En: Feinmann, José Pablo: *Dos destinos sudamericanos*. Buenos Aires: Norma, pp. 11-143.
- FRESÁN, Rodrigo (1991): “El único privilegiado”. En: *Historia argentina*. Buenos Aires: Planeta, pp. 43-48.
- GRINBERG PLA, Valeria (2013): *Eva Perón: cuerpo-género-nación. Estudio crítico de sus representaciones en la literatura, el cine y el discurso académico desde 1951 hasta la actualidad*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- LAMBORGHINI, Leónidas (1972): *Eva Perón en la hoguera*. En: Lamborghini, Leónidas: *Partitas*. Buenos Aires: Corregidor.
- LE GOFF, Jacques (1992): *Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Campus.
- MAIN, Mary (1952): *Evita. The Woman with the Whip*. Garden City: Doubleday.
- (1955): *Eva Perón. La mujer del látigo*. Buenos Aires: La Rija.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1995): *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta.
- MOVIMIENTO EVITA (s.f.): *Quienes somos*. En: <http://www.movimiento-evita.org.ar/?page_id=4> (27.1.2014).
- NAIPAUL, Vidiadhar (1980): *The Return of Eva Peron with The Killings in Trinidad*. London: Andre Deutsch.
- PADURA, Leonardo (2000): *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. La Habana: Unión.
- PERLONGHER, Néstor (1983): “Evita Lives”. En: Leyland, Winston (ed.): *My Deep Dark Pain in Love*. (Traducción y 1ª ed. de “Evita vive”). San Francisco: Gay Sunshine Press, pp. 53-57.
- PERÓN, Eva (1951): *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser.
- RICE, Tim/LLOYD WEBBER, Andrew (1976). *Evita*. London: MCA Recording. Con Julie Covington.
- (1977): *Evita. Musical Excerpts, Complete Libretto from the Opera Based on the Life Story of Eva Perón 1919-1952*. London: Evita Music Ltd.
- (1978): *Evita*. Original London Cast Recording MCA (stage cast). Dir. Harold Prince con Elaine Page, David Essex y Joss Ackland.

- (1979): *Evita*. First American Recording. Dir. Harold Prince, con Patti Lu Pone, Mandy Patinkin y Bob Gunton. MCA Records. 2 LP.
- SEBRELLI, Juan José (1966): *Eva Perón, ¿aventurera o militante?* Buenos Aires: Siglo XX.
- TSCHILSCHKE, Christian von/SCHMELZER, Dagmar (2010): “Docuficción: un fenómeno limítrofe se aproxima al centro”. En: Tschiltschke, Christian von/Schmelzer, Dagmar (eds.): *Docuficción: enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*. Madrid/ Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, pp. 11-32.
- WALSH, Rodolfo (1957): *Operación masacre*. Buenos Aires: Sigla.
- (1965): “Esa mujer”. En: Walsh, Rodolfo: *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (2010 [1977]): “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”. En: Vannuchi, Edgardo (ed.): *Carta abierta de un escritor a la junta militar, Rodolfo Walsh, 24 de marzo de 1977: propuestas para trabajar en el aula*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos de la Nación.
- WHITE, Hayden (1990): *Die Bedeutung der Form: Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch.

Filmografía

- AMADORI, Luis César (1952): *¡Eva Perón inmortal!* Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación, Argentina, 22 min.
- BAUER, Tristán (dir.)/BONASSO, Miguel (guión). *Evita. La tumba sin paz*. Ana de Skalon, Argentina, 1997, 50 min.
- BONEO, Eduardo/SOFFICI, Mario. *La cabalgata del circo*. Argentina, 1945, 91 min.
- CRONJAGER, Edward. *Y la Argentina detuvo su corazón*. Argentina, 1952, 20 min.
- DESANZO, Juan Carlos/FEINMANN, José Pablo. *Eva Perón*. Aleph Producciones, Argentina, 1996, 114 min.
- LUQUE, Paula de. *Juan y Eva. Una historia de amor*. Barakacine, Argentina, 2011, 110 min.
- MIGNOGNA, Eduardo. *Evita: quien quiera oír que oiga*. Argentina, 1984, 90 min..
- MONTES-BRADLEY, Eduardo. *Evita. The Documentary*. Heritage Film Project, Estados Unidos, 2007, 60 min.
- PARKER, Alan. *Evita*. Hollywood Pictures & Cinergi Pictures, Estados Unidos, 1996, 134 min.
- SEOANE, María. *Eva de la Argentina*. Azpeitíciné, Illusionstudios, Argentina, 2011, 75 min.